

---

## Les atmosphères comme objet de l'architecture

*Atmospheres as the Object of Architecture*

Gernot Böhme

Traducteur : Mickaël Labbé

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cps/3435>

DOI : 10.4000/cps.3435

ISSN : 2648-6334

### Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

### Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2019

Pagination : 169-194

ISBN : 979-10-344-0055-3

ISSN : 1254-5740

### Référence électronique

Gernot Böhme, « Les atmosphères comme objet de l'architecture », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 46 | 2019, mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 28 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cps/3435> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.3435>

---



Les contenus de la revue *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

# Les atmosphères comme objet de l'architecture

*Gernot Böhme*

Le texte qui suit est la traduction de deux chapitres de l'ouvrage *Architektur und Atmosphäre* paru aux éditions Wilhelm Fink en 2006. Nous nous basons sur la deuxième édition, révisée en 2013, pages 106-126. L'ensemble est extrait de la sixième section du livre, intitulée «Atmosphären in der Architektur». Nous reprenons ici les chapitres «Atmosphären als Gegenstand der Architektur» et «Leibliche Anwesenheit im Raum». Une version anglaise est disponible dans l'important recueil des textes de Gernot Böhme édité par Jean-Paul Thibaud sous le titre *The Aesthetics of Atmospheres* (Londres : Routledge, 2016). Cette traduction française paraît avec l'aimable autorisation de l'auteur, que nous remercions vivement de nous avoir cédé les droits.

Reprenant à la fois des éléments théoriques qui se situent au fondement de sa conception des atmosphères (espace pensé à partir de la présence charnelle *vs* conception géométrique de l'espace comme *topos* ou *spatium*; notion de *Befindlichkeit* ou «disposition affective»; réflexions sur la perception) et des considérations sur l'architecture engagées dans d'autres contextes textuels (notamment pour la délier de la notion d'art visuel), le présent texte de Gernot Böhme offre une *synthèse* tout à fait remarquable de ses réflexions tissées *entre* architecture et atmosphères. Il s'agit dès lors, pour le philosophe allemand, de chercher tout autant à penser la spécificité esthétique de l'architecture que de permettre de situer celle-ci de manière adéquate face aux enjeux du monde contemporain, ou encore d'inciter les architectes à réfléchir leur pratique dans et par le type de rapport à l'espace, au monde et aux hommes qui se manifeste dans la méditation de la notion d'«atmosphères».

Traduit de l'allemand par Mickaël Labbé,  
relu par Mildred Galland-Szymkowiak



## [106] La difficulté qu'il y a à parler d'architecture

Il est passablement difficile de tenir un discours sur l'art. Un tel fait n'est pas simplement mis en lumière par l'état désastreux des textes dans les catalogues d'artistes ou par la littérature critique et les recensions, mais également par le fait qu'il faut les efforts conjugués de deux disciplines, l'esthétique et l'histoire de l'art, pour soutenir l'existence d'un tel discours sur l'art. La fonction sociale de ces disciplines consiste en effet à remédier au mutisme du spectateur, à lui transmettre les catégories nécessaires qui ont été élaborées par leurs spécialistes respectifs. En ce qui concerne le discours sur l'architecture, les choses sont encore pires, dès lors qu'il s'agit de parler de l'architecture en tant qu'art, c'est-à-dire quand il s'agit de rendre raison du fait que les bâtiments ne sont pas simplement utilitaires, mais que... oui, mais qu'il y a en eux quelque chose comme un *plus*, pour reprendre les mots d'Adorno qui pointent très exactement la question du mutisme. Si l'on en croit l'esthétique classique, le discours sur l'architecture est particulièrement difficile car, d'un côté, l'édifice se doit d'être utile et, de l'autre, en tant qu'œuvre d'art, d'être une *finalité sans fin*<sup>1</sup>. De cette contradiction, ou plutôt de la dialectique qui se déploie à partir d'elle, Hegel a audacieusement tiré un schéma pour l'histoire de l'architecture. Celle-ci devait se développer en trois étapes depuis l'Antiquité jusqu'à son propre temps : l'architecture a progressé de la phase *symbolique* à la phase *romantique*, en passant par la phase *classique*. Ces phases se différencient par la manière dont la forme architecturale se trouve déterminée par sa relation aux fins humaines<sup>2</sup>. Une telle approche repose bien sur l'idée correcte que l'architecte doit – à la différence des artistes d'autres espèces – à chaque fois créer une œuvre d'art qui conjoint l'artistique et l'utile. Cependant, une telle conception succombe à la tentation qui consiste à chercher à vouloir comprendre le caractère artistique de l'architecture en faisant des emprunts à d'autres arts. Cela à travers des comparaisons avec la sculpture, la peinture,

- 1 Cette formulation provient du § 10 de la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Le concept de *finalité sans fin* permet à Kant de penser la principe d'organisation de la nature sur le modèle de l'organisation interne du vivant et, dans le domaine de l'art, de caractériser l'évaluation du beau par la *satisfaction désintéressée*.
- 2 G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, œuvre en vingt volumes, Francfort/M : Suhrkamp, 1970, vol. 14, p. 270 sq.

la littérature, la musique: un bâtiment agirait comme une sculpture; l'architecte procéderait dans ses projets à la manière de tel ou tel peintre; l'espace parlerait une langue poétique; une construction posséderait une structure similaire à une fugue de Jean-Sébastien Bach. De tels discours se veulent sans aucun doute laudatifs, et pourtant on ne peut s'empêcher de se demander s'ils ne visent pas uniquement à se tirer d'embarras, [107] voire à rabaisser l'architecture. L'architecture ne possède-t-elle donc rien qui lui appartienne en propre?

La parenté et les échanges entre les arts sont à coup sûr des choses importantes et dont il vaut la peine de parler. Cependant, cette manière de parler de l'architecture en la reliant sans cesse aux autres formes artistiques cause non seulement du tort à la réception de l'architecture, dans la mesure où elle noie sa spécificité dans un brouillard de métaphores, mais elle constitue également un danger pour l'architecte lui-même. Elle le conduit à une auto-compréhension faussée et à faire son travail d'après une compréhension du caractère artistique empruntée à d'autres arts. Ainsi, le cercle se referme et le discours devient cohérent: tel architecte configure ses bâtiments comme des sculptures, tel autre s'essaie au pictural, le troisième veut des édifices qui soient comme des textes, le quatrième comme de la musique. Pourquoi pas? Pourquoi de telles relations ne seraient-elles pas des moyens heuristiques fructueux pour l'architecte et des métaphores éclairantes pour le spectateur? Elles le sont en effet. Et pourtant il pourrait s'agir de faux-fuyants. Une fuite face à ce qui est authentiquement en jeu dans l'architecture.

Mais de quoi s'agit-il au juste? Si l'on joue le jeu de la comparaison avec les autres arts, et en simplifiant à l'extrême – forme et matière, expression, signification, harmonie –, alors il semble que la sculpture soit la plus proche de l'architecture. Les deux disciplines ne travaillent-elles pas dans le domaine du visible au moyen d'une mise en forme de la matière? Pour l'architecte, pointe dès lors immédiatement la tentation de travailler dans le seul domaine de la visibilité et de comprendre son activité comme mise en forme de masses. À l'inverse, il convient de demander: la manière adéquate de percevoir l'architecture s'effectue-t-elle réellement au moyen de la vision – ou bien plutôt par le sentir? L'architecte met-il vraiment en forme la matière plutôt que l'espace?

### *La perception de l'architecture*

Hegel, qui divise les arts d'après les sens, subsume sans trop de réflexion l'architecture sous la catégorie des arts visuels. La préférence des philosophes pour la vision, héritée des Grecs, a pu jouer un rôle ici. Aujourd'hui, il y aurait bien d'autres raisons pour compter l'architecture parmi les *visual arts*. Ce qui conduit à une telle conception, c'est avant tout la manière dont l'architecture se représente elle-même ou, pour dire mieux, la présentation de ses œuvres. Dès avant le processus de construction, la présentation des projets architecturaux au moyen du dessin, des maquettes et depuis quelques temps par la simulation informatique et l'animation est essentielle dans les concours et pour les maîtres d'ouvrage. Ensuite, une fois que l'édifice est construit, que le projet est réalisé, la représentation photographique de l'œuvre devient tout aussi importante, si ce n'est par certains aspects plus importante, que l'œuvre elle-même. La présence de l'architecte dans les revues spécialisées, les catalogues, les journaux ou les brochures et, par conséquent, sa réputation, dépendent de la réussite de la représentation photographique de son œuvre. [109] Qui donc pourrait voyager autour du monde pour se faire une idée de la réalité effective, *in natura*, des œuvres des grands architectes ? Il serait dès lors bien étonnant que l'idée de la photo à venir ne fasse pas partie du projet lui-même.

Ainsi, nous avons ici le troisième facteur par lequel est déterminé la création architecturale : l'architecture ne doit pas simplement être utile, remplir une fonction, elle doit aussi être une œuvre d'art et, enfin, elle doit avoir un prix et correspondre aux attentes du marché. C'est là que se justifient la publicité et le *brand design*, c'est pour cela que l'architecture doit être mise en scène, et c'est pour cela que l'architecture a aujourd'hui toujours plus tendance à la mise en scène de soi.

Et néanmoins : s'il est vrai que l'architecture est essentiellement mise en forme de l'espace, alors elle n'appartient pas aux arts visuels. On ne voit pas un espace. Nous pourrions être enclins à justifier une telle assertion en recourant aux insuffisances de la représentation perspective. Mais ce serait oublier un peu vite que ce que nous voyons alors, ce sont des images, donc quelque chose de plat. Trivialement, il s'ensuit qu'en dépit de toutes les astuces possibles, on ne saurait retrouver de manière adéquate quelque chose de spatial dans quelque chose de plat. Toute la supercherie réside dans le fait que nous sommes habitués à voir dans

l'appareil photo le modèle de la vision – une vision avec un œil! Mais nous voyons avec deux yeux, et ce qu'ils nous montrent n'a pu être approché par aucune technologie sans recours aux yeux eux-mêmes. Par conséquent, nous voyons bien l'espace, dans la perception spatiale avec les deux yeux. Mais que voyons-nous là réellement? Que permet la vision binoculaire? On a toujours tendance à comprendre cette performance en termes techniques, à savoir selon le modèle du télémètre binoculaire. Il est vrai qu'à partir d'une base fixe et du repérage des deux extrémités, il est possible de déterminer l'éloignement des objets par rapport à la base. Dans la vision aussi trouve lieu de cette manière une sorte d'évaluation de l'éloignement. Mais un autre effet de la vision avec deux yeux est important, un effet qui, d'ailleurs, contredit de manière radicale la vision perspective. C'est avec raison que l'historien de l'art Ernst Gombrich a mis en avant le fait que le recouvrement d'un objet par un autre constitue un point central de la perspective: peindre de manière perspective signifie peindre de telle manière que rien n'apparaisse de ce qui est caché à un œil qui fixe fermement un point. C'est précisément ce principe qui est rompu dans la vision binoculaire. On peut dans une certaine mesure voir autour d'obstacles et, à travers les *flous* ainsi produits, les choses reçoivent un caractère de flottement dans l'espace. S'ajoute à cela le mouvement oculaire, qui fait qu'à travers des changements de perspective constants, les choses se déplacent pour ainsi dire sans cesse. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, l'impression que les choses sont dans l'espace est produite par l'indétermination de leur localisation.

On doit manifestement distinguer la corporéité des choses et leur existence dans l'espace, c'est-à-dire leur capacité de produire de l'espace par leurs formes et leurs arrangements. La corporéité des choses peut très bien être représentée au moyen de la perspective, mais non pas leur spatialité ni l'espace lui-même. On peut avoir une impression de ce dernier dans la vision binoculaire et par les mouvements oculaires. Une impression qui cependant, dès lors qu'on l'isole d'autres expériences, conserve quelque chose de singulièrement schématique. Cela est rendu manifeste lorsque l'on regarde des projections 3D. L'image dans l'espace se remplit de plus de *vie* [110] encore lorsque l'on fait en outre usage d'une autre capacité de l'œil, à savoir la fixation alternée sur des distances différentes. De cette manière, on peut virtuellement promener son regard dans la profondeur de l'espace. C'est seulement ainsi que l'on fait l'expérience de l'espace comme de quelque chose en quoi l'on se trouve.

À partir de là, toute la scène se modifie. L'espace est véritablement expérimenté quand nous sommes dans l'espace. Par une présence charnelle. La manière la plus simple et la plus convaincante de s'assurer de la présence charnelle dans un espace est le mouvement. Pour ce faire, les éléments de la vision qui contiennent du mouvement – à savoir les changements de perspective et la fixation alternée – sont les plus appropriés pour nous donner l'impression de la spatialité. Mais la vision elle-même n'est pas un sens pour l'être-dans, mais plutôt un sens qui pose des différences et crée des distances. Par contre, il existe un sens de l'être-dans, celui que l'on nomme disposition affective (*Befindlichkeit*). Dans le se-trouver, nous sentons là où nous nous trouvons. Le sentir de notre propre présence est en même temps le sentir de l'espace dans lequel nous sommes présents.

Là où nous nous trouvons – cette expression pourrait aussi être comprise en termes topologiques, comme détermination d'un lieu. Certes, dans le sentir de la présence charnelle entrent aussi les écarts qui nous séparent des choses ou, pour le dire mieux, leur proximité oppressante ou leur distance fuyante, et aussi bien sûr la géométrie de l'espace, plutôt ici cependant dans le sens d'incitations au mouvement, comme l'«ascendant» ou le «pesant». Mais le sentir du «où» est en réalité beaucoup plus intégratif et en même temps plus spécifique. [111] Il se rapporte au caractère de l'espace dans lequel on se trouve. Nous sentons le type d'espace dans lequel nous nous trouvons. Nous ressentons son *atmosphère*.

Cela a des conséquences pour la perception de l'architecture. S'il est vrai que l'architecture configure des espaces, alors, pour pouvoir en juger, nous devons pénétrer dans ces espaces. Nous devons être présents charnellement. Naturellement, nous allons regarder les bâtiments et les constructions et les apprécier en fonction de leur masse et de leur teneur. Mais pour cela il n'est pas nécessaire d'être présent. On ne peut faire l'expérience décisive que lorsque l'on prend part par sa propre présence à l'espace que l'architecture crée ou configure. Cette participation est une tendance affective à nous trouver dans une certaine tonalité de par le caractère d'un espace, l'atmosphère dans laquelle nous nous trouvons. Se confirme ainsi la proposition que l'on attribue à Polyclète et qui se retrouve explicitement dans Vitruve, suivant laquelle l'homme est la mesure de l'architecture. Mais bien évidemment en un autre sens que celui dans lequel elle était conçue.

## *L'architecture et l'espace*

Cela vaut la peine de revenir sur les affirmations de Peter Zumthor concernant la configuration de l'espace. Voici la citation complète :

« La géométrie enseigne les lois qui régissent les lignes, les surfaces et les volumes dans l'espace. Elle peut nous aider à comprendre de quelle manière l'architecture traite l'espace. L'architecture connaît deux manières fondamentales de définir un espace : le corps fermé, qui isole en son intérieur un espace, et le corps ouvert, qui entoure un fragment d'espace relié à l'infini du continuum spatial. L'extension de l'espace peut être rendue visible au moyen de corps disposés ou alignés dans la profondeur comme des plaques ou des barres »<sup>3</sup>.

Zumthor semble ici oublier ses propres affirmations suivant lesquelles ce qui importe en architecture, c'est la manière dont on se sent à l'intérieur et aux alentours des bâtiments. Quand il est question de l'espace, il délègue la responsabilité à la géométrie et conçoit la production de l'espace par l'architecture comme une manière de rendre l'espace *visible*. Dans cette citation, cette manière de rendre visible se produit par la délimitation de l'espace au moyen d'objets et par le placement des choses. Bien entendu, l'architecture produit des choses et elle ne pourra pas non plus renoncer à la géométrie – bien que sa signification soit bien plus pertinente pour l'ingénieur structure et le spécialiste en génie civil. Mais dans la configuration du chosal par l'architecture et le placement des choses, il y a un élément qui est encore plus important [113] pour les capacités de l'édifice, à savoir '*to appeal to our emotions and minds in various ways*'<sup>4</sup>. Les bâtiments instituent des points de centralité, concentrent le sentiment de l'espace, contiennent des suggestions de mouvements, sont un intermédiaire dans l'expérience de la contraction et de l'expansion et articulent l'espace lui-même comme amplitude (*Weite*). J'ai donné un certain nombre d'exemples pour cela, qui ne sont pas toujours du domaine de l'architecture, mais qui rendent pourtant clair ce qui est en principe possible pour l'architecte : le positionnement d'un château sur une colline, l'œuvre *Man walking to the sky* de Jonathan

3 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, Bâle/Boston/Berlin : Birkhäuser, 2006, p. 21.

4 P. ZUMTHOR, *Thinking Architecture*, Bâle/Boston/Berlin : Birkhäuser, 1999, p. 18.



Borofsky, les formes courbes des toits japonais et chinois, une source lumineuse ou sonore éloignée dans l'espace.

Suivant de tels exemples, on peut remarquer qu'ils présupposent un concept de l'espace, ou mieux, une expérience de l'espace, pour laquelle il n'y a pas besoin de choses. L'espace du lieu ou l'espace de la distance sont essentiellement déterminés par des choses. À l'inverse, l'espace comme espace de la présence charnelle n'est d'abord rien de plus qu'une amplitude sensible indéterminée, à partir de laquelle peuvent s'articuler des espaces possédant différents caractères. Orientations, incitations au mouvement, repères sont de telles formes d'articulation. Elles créent dans l'espace des concentrations, des directions, des constellations. Comme ces articulations ne présupposent aucun espace objectal, mais s'inscrivent pour ainsi dire dans le vide, elles restent référées au sujet de l'expérience, ou plutôt à l'être humain dans sa présence charnelle. C'est l'espace du sentir charnel – un sentir qui s'étend dans l'amplitude indéterminée –, qui prend forme par de telles articulations.

Si l'on se décide enfin à tenir un tel espace pour fondamental pour l'architecture, plus fondamental que l'espace comme *topos* et *spatium*, puisque l'architecture ne crée pas des édifices et des constructions pour elles-mêmes, mais pour les hommes, alors il devient facile de reconnaître à l'architecture des moyens de constitution de l'espace non classiques, c'est-à-dire non objectaux. De tels moyens sont avant tout la lumière et le son. La lumière en tant que telle peut créer des espaces, lorsque l'on pénètre par exemple sous le cône de lumière d'un lampadaire. Les sons, les bruits, la musique peuvent créer des espaces – autonomes, non objectaux –, comme on peut en faire l'expérience la plus impressionnante lors de l'écoute à l'aide d'un casque. Les architectes ont évidemment toujours fait usage de l'ensemble de ces moyens. On a néanmoins l'impression que leur pleine et réelle émergence n'est que très récente. Cela tient au fait que la production technique de la lumière et du son est indépendante du hasard des années, des moments de la journée ou des saisons. Bien entendu, l'abbé Suger avait déjà utilisé la lumière à des fins architecturales, mais il était tout de même dépendant de l'action du temps ou des saisons. La lumière et l'acoustique peuvent maintenant devenir des composantes fixes de l'architecture.

Lorsque l'on parle de la lumière et du son comme de moments de la configuration de l'espace, on pense tout d'abord à ceci qu'ils sont utilisés quasiment comme des objets: c'est ainsi que l'on trouve par exemple

chez Axel Schultes des chapiteaux de lumière, des murs de lumière. Mais cela reviendrait à sous-estimer la signification spatiale de la lumière et du son. Ils créent bien plutôt [114] des espaces par leurs propres moyens ou confèrent à des espaces un caractère déterminé. À travers la lumière qui emplit un espace, celui-ci peut être gai, enjoué, sinistre, festif, chaleureux. Par la musique qui remplit un espace, celui-ci peut être oppressant, excitant, compact ou éclaté. Le caractère de tels espaces est expérimenté au moyen de la disposition affective qu'ils véhiculent. Nous sommes de retour au thème de l'atmosphère.

## Présence charnelle dans l'espace

### *Développements dans l'architecture et l'histoire de l'art*

La question de la *présence charnelle dans l'espace* ne se pose aujourd'hui pas simplement aux architectes. Elle a une actualité plus générale. Il faudrait même aller jusqu'à dire que si la question de la présence charnelle est aujourd'hui à nouveau une question intéressante pour l'architecture, c'est en raison de cette actualité plus générale, qui résulte de l'état de la civilisation technique.

Le fait que la présence charnelle prenne une telle importance aujourd'hui pourrait sembler paradoxal aux yeux de certains analystes. Ne vivons-nous pas à l'âge de la télécommunication? Une part grandissante de notre vie ne se déroule-t-elle pas dans des espaces virtuels? Que vient faire ici le corps de chair<sup>5</sup>? L'existence sociale de l'homme se définit toujours plus par sa réticulation technique. Il est présent non pas en tant que personne concrète, mais comme connexion. *Homepage*, adresse internet, téléphone portable: ce sont là des conditions pour faire partie du jeu social. La contribution de l'individu à la vie sociale dans son ensemble, travail, consommation, communication, se déroule de plus en plus à travers de tels terminaux, de tels nœuds dans le réseau. Pour de nombreuses activités professionnelles, la question de savoir où se trouve présentement la personne qui l'exerce devient fondamentalement indifférente, tant qu'elle reste joignable d'une manière ou d'une autre. Mais est-ce là vraiment le futur de la civilisation technique? Une

5 Voir par exemple D. HARAWAY, *Des singes, des cyborgs et des femmes: La réinvention de la nature*, Paris: Jacqueline Chambon, 2009.

existence sociale sans corps ou, à tout le moins, une existence dans laquelle la présence charnelle serait superflue?

De nombreux faits s'y opposent. Le premier réside dans le fait que l'essor de la télécommunication n'a pas fait diminuer le fait de voyager, au contraire. Cela ne concerne pas simplement le tourisme, qui est loin d'avoir été remplacé par le fait de surfer sur internet ou de consommer des vidéos en ligne. Cela n'existe que dans les éco-utopies. Mais la réalité est tout autre: le consommateur ne se satisfait pas de l'image. Il veut y avoir été. On pourrait certes considérer ce tourisme extensif comme compensation pour un monde du travail qui s'est par ailleurs décorporé, mais cette interprétation est d'emblée exclue par le fait qu'il n'en va pas autrement au cœur même du développement de nos sociétés, c'est-à-dire dans le management des grands groupes. La généralisation des téléconférences, qui aurait été parfaitement possible du point de vue technique, s'est avérée être une [115] prévision manquée. On roule, on vole, on veut être ensemble: *face to face*.

Un autre fait, à côté de la généralisation du voyage, réside dans la redécouverte du corps humain qui s'est accomplie parallèlement au développement de la technologie moderne au XX<sup>e</sup> siècle. Une nouvelle autocompréhension de l'être humain passant par son corps s'exprime, de la philosophie jusque dans certaines pratiques de masse fort nombreuses comme le yoga ou le tai chi. C'est là également un phénomène paradoxal. L'idéal de *l'homme machine* n'a-t-il pas été réalisé définitivement par la transplantation et le génie génétique? L'automatisation de la production n'a-t-elle pas rendu le corps humain superflu comme force de travail?

Une telle situation n'apparaît paradoxale que si l'on s'en tient à un concept unilatéral du développement de la civilisation technique. En vérité, ce développement est profondément ambivalent et il peut être lu de deux manières, comme les images à double sens. C'est justement le développement technique qui a restitué son corps à l'homme: libéré comme force de travail, le corps de chair peut maintenant être le lieu de la réalisation de soi. La mise en danger de la nature humaine par la reproduction technique du corps a permis de découvrir la corporéité comme contenu central de la dignité humaine. C'est la destruction de la nature extérieure qui la première a montré que l'homme lui-même est nature.

Pour résumer: les conditions structurelles de notre civilisation peuvent bien être techniques, mais dans un tel cadre et en partie en

contraste avec lui, l'homme s'obstine dans son existence charnelle et définit à partir d'elle la dignité à laquelle il aspire et les besoins dont il attend la satisfaction.

Sur cet arrière-plan, l'actualité renouvelée de la corporéité humaine dans l'architecture n'est guère étonnante. L'architecture se tient de toute façon sur les deux côtés, elle est tout autant imprégnée du progrès de la technique moderne que du développement des besoins humains. Ce n'est que de manière provisoire et dans des conditions historiques déterminées qu'elle peut se concentrer sur sa partie objectale, qu'elle peut se conforter dans la croyance que sa tâche réside bel et bien dans la construction d'édifices. La modernité classique fut une telle période, en particulier dans la lignée du Bauhaus. La rationalité, la technique constructive, la fonctionnalité déterminaient la manière de construire dans une société qui apparaissait comme société de masse dans la perspective socialiste, national-socialiste et capitaliste. L'idée que les espaces étaient créés pour la présence charnelle n'était pas un point de vue essentiel, et les dispositions affectives des êtres humains ne constituaient pas un problème. Cependant, le fait de prendre au sérieux aujourd'hui le corps humain est pour l'architecture une renaissance, la reprise d'un développement entamé déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont les historiens de l'art qui ont initié ce mouvement. Ainsi, Wölfflin avait mis en avant le fait que la forme spatiale de l'architecture n'était pas simplement une affaire d'intuition, mais qu'elle était bien plutôt expérimentée dans et par le corps de chair, co-accomplie dans une certaine mesure de manière intérieure. Cela a conduit à la découverte des incitations au mouvement comme éléments essentiels de la forme architecturale. Wölfflin cependant ne s'est pas contenté de percevoir l'effet charnel et sensible de l'architecture existante, [116] il l'a en retour également interprété comme l'expression de la disposition charnelle<sup>6</sup>. C'est pourquoi il voyait les grandes époques de l'histoire de l'architecture européenne comme autant de manifestations d'une autocompréhension changeante du corps. Vint ensuite August Schmarsow<sup>7</sup>, qui chercha à fonder les intuitions de Wölfflin sur une base psychologique. La

6 Wölfflin parle de la «sensation du corps». H. WÖLFFLIN, *Die Klassische Kunst*, Bâle: Schwabe, huitième édition 1968.

7 A. SCHMAROW, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig: Hirsch, 1897.

caractérisation de l'architecture a ainsi été libérée de la statique, et ses œuvres appréciées à partir du mouvement de la vie vécue. Cette vision a été adoptée pour la première fois par les architectes du *Jugendstil*. Le tournant se trouve formulé dans le livre d'August Endell *La Beauté de la grande ville*. Il écrit : « Celui qui pense à l'architecture pense avant tout aux éléments de construction, aux façades, aux colonnes, aux ornements. Pourtant, tout cela ne vient qu'en deuxième position. Ce qui a le plus d'effet, ce n'est pas la forme, mais son revers, l'espace, le vide, qui s'étend rythmiquement entre les murs, qui est délimité par eux, mais dont la vitalité est plus importante que les murs »<sup>8</sup>. Dans la formulation d'Endell, le tournant de l'édifice vers le corps, de l'objet au sujet, est conçu de manière caractéristique comme un tournant de la mise en forme des objets architecturaux en direction de la mise en forme de l'espace. Une telle formulation était plus palpable et praticable pour les architectes que les vues plus phénoménologiques de Wölfflin ou que les vues psychologiques de Schmarsow. Aussi radical qu'ait été ce tournant, qu'Endell qualifie à juste titre de renversement, il n'était rien de plus que le rapport du négatif au positif dans la photographie. On restait en quelque sorte dans la même dimension et dans le même métier. Mais, en même temps, un tel renversement était synonyme de libération. Si, dans l'architecture, il n'est plus avant tout question de l'édifice, mais de l'espace intérieur et extérieur créé par lui, alors la perspective s'ouvre d'une certaine manière jusque dans l'infini et l'indéterminé.

Les structures spatiales dans l'expérience charnelle, les formes architecturales comme mouvements, l'architecture comme mise en forme du vide – avec de tels concepts, de Wölfflin jusqu'à Endell, un horizon de possibles s'ouvre à l'architecture, et il n'est encore en aucune manière épuisé. Au contraire, comme nous l'avons évoqué, il a été refermé par le fonctionnalisme des Modernes. Mais nous pouvons toutefois dessiner au moins trois lignes par lesquelles ces suggestions ont été assumées et portées plus avant.

La première chose à nommer, c'est la déconnexion de l'architecture par rapport à la norme de l'horizontale et de la verticale. Cette structure fondamentale, sur laquelle repose toute architecture classique, fait

8 A. ENDELL, *Die Schönheit der grossen Stadt*, réimpression in: *Vom Sehen. Texte 1896-1925 über Architektur und „Die Schönheit der grossen Stadt“*, Bâle: Birkhäuser, 1995, p. 199 sq.

du support et de la charge les schèmes fondamentaux de la forme architecturale. Une telle forme fondamentale était si *naturelle* que l'on croyait qu'elle était ancrée dans la faculté d'intuition humaine elle-même. Dans l'intervalle, en raison précisément du développement de l'architecture moderne, mais également grâce aux recherches psychologiques, on a pu établir qu'il n'en était rien. Voir le monde en horizontales et [117] en verticales a bien plutôt à voir avec les formes et les matériaux de construction traditionnels, comme les briques, les murs, les poutres porteuses. Ce sont les nouveaux matériaux de construction, et avant tout l'acier et le verre, avec les gares et les paradis artificiels des serres, qui ont pour la première fois mis à mal ce schéma. Il est intéressant que, dans le même temps, par exemple dans les peintures de Van Gogh, s'accomplit la sortie de l'euclidicité – si l'on me permet l'usage de ce terme<sup>9</sup>. Cette évolution s'est poursuivie jusque dans le présent et elle connaît son apogée avec des matériaux comme l'acier, le béton, le plexiglas et d'autres plastiques. L'abandon du rectiligne, du plan, de l'angle droit, qui est rendu possible par ces matériaux, démontre que l'architecture ne réalise pas des structures spatiales données, mais construit avant tout pour la vie humaine.

La deuxième ligne de force a également à voir avec les matériaux, mais démontre un changement tout à fait conscient de la relation entre l'architecture et l'espace. Ce sont avant tout les œuvres de Mies van der Rohe et de Frank Lloyd Wright<sup>10</sup> qui ont ouvert l'espace construit à l'espace extérieur. Ce pas périlleux vers le *dehors* a fait de l'espace lui-même pour la première fois un problème, car dans la construction classique des édifices, la configuration de l'espace était toujours conçue comme une résultante, sans que l'on ait besoin pour cela d'un *design* particulier. À l'inverse, la suppression de la différence entre l'intérieur et l'extérieur n'expose pas seulement l'usager à l'*ouvert*, mais elle exige de

9 Naturellement, on ne quitte pas encore le monde euclidien du fait que l'on abandonne le schéma de l'horizontal et du vertical. Mais il a tout de même été établi que le caractère euclidien de l'intuition, qui se manifeste avant tout dans la règle de la perspective, n'est en aucun cas une *donnée naturelle*, mais quelque chose qui est produit suivant des règles d'action, en particulier artisanales.

10 F. L. WRIGHT, *Ein Testament. Zur neuen Architektur*, Hambourg: Rowohlt, 1996, p. 152: «L'espace environnant devient une partie naturelle à l'intérieur de l'édifice».

l'architecte que ses structures s'emparent dans une certaine mesure du néant. À cet égard, il fallait que les bâtiments conservent des éléments qui, du point de vue de la statique et de la finalité, étaient dans une certaine mesure non fonctionnels. Cette saisie explicite de l'espace rend rétrospectivement manifeste, il faut bien l'admettre, le fait que les architectes d'autres époques ont eux aussi, plus ou moins intuitivement, fait cela. Cependant, chez eux, il ne s'agissait pas d'une telle saisie du néant, dans la mesure où il ne s'agissait alors pratiquement jamais que de la mise en forme de l'espace intérieur, comme dans le cas des espaces libres de l'intérieur des villes.

La troisième ligne dans laquelle le potentiel de rupture intervenu autour de 1900 a été repris a pu s'accomplir dans la rencontre avec l'architecture traditionnelle japonaise. Il faut ici mentionner en particulier le nom de Bruno Taut, qui avec d'autres a découvert la signification du palais impérial de Kazura à Kyoto. L'architecture traditionnelle japonaise a un tout autre rapport à l'espace que l'architecture européenne classique – avec ses murs amovibles laissant passer la lumière, son jeu entre structures porteuses et charges, les toits semblent flotter, les colonnes et les poutres apparaissent comme des cadres. On pourrait dire qu'ici l'architecture n'est plus expérimentée à partir des choses et qu'elle est comprise comme un configurer dans l'espace. Une telle conception [118] comprend également le choix délibéré de laisser libre des centres, le fait que les vues ne soient pas centrées.

Ces trois lignes ont repris le potentiel de rupture du tournant du siècle, même si, me semble-t-il, elles ne l'ont absolument pas épuisé. Au contraire, on peut parler d'une sorte d'atténuation professionnelle de cette explosion accomplie entre Wölfflin et Endell. Les architectes ont repris à leur compte ce qu'ils pouvaient prendre sans pour autant abandonner leur profession. Cette limitation du potentiel se laisse déjà deviner chez Endell. Car quand j'ai dit qu'il a compris cette conversion du regard quasiment à la manière de la conversion positif-négatif dans la photographie, c'était au sens où, avec cette interprétation, l'architecte pouvait *rester dans son rôle*. C'était le même espace qui, auparavant occupé de manière volumineuse par des édifices, était maintenant compris comme espace ouvert, délimité par les édifices et structuré par leurs lignes étendues. Pour autant, la question de l'espace lui-même n'était pas même posée. Ce dont il était encore et toujours question, c'était l'espace de la géométrie, au sein duquel l'architecte inscrit des

structures de délimitation ou d'intégration. La question de l'espace de la présence charnelle, pourtant au fond déjà posée par Wölfflin, n'était ainsi aucunement assumée. Le travail de l'architecte restait, en dépit de tous les renversements, le travail sur des sculptures monumentales dans lesquelles on pouvait déambuler.

### *Qu'est-ce que l'espace de la présence charnelle ?*

Dans la culture européenne, on trouve essentiellement deux conceptions de l'espace, que l'on peut relier aux noms de grands philosophes et qui ont également trouvé leur expression dans les mathématiques. L'origine du concept de l'espace comme *topos* se trouve chez Aristote. L'espace comme *spatium*, étendue, a son lieu chez Descartes. Du point de vue mathématique, la topologie est la science d'une multiplicité avec des relations de situation et d'environnement. La géométrie est quant à elle la science d'une multiplicité avec des relations métriques. L'espace comme *topos* est défini chez Aristote comme la surface interne des corps pourvus d'environnements. Compris en ce sens, l'espace est donc essentiellement délimité, quelque chose *dans* lequel quelque chose se trouve, le lieu. La multiplicité des lieux dessine des régions qui s'entourent réciproquement. L'espace au sens de *spatium*, c'est l'écart entre les corps. C'est la distance qui doit être parcourue ou le volume qui doit être rempli. Les deux concepts, *topos* comme *spatium*, et c'est là ce qui les relie, se rapportent essentiellement aux corps. Les corps délimitent l'espace, l'espace est l'extension des corps, leur mesure. L'espace est ce dans quoi les corps ont leur situation et ce à travers quoi les corps se meuvent. Cette conception de l'espace, que je nomme de manière synthétique «géométrique», est la conception naturelle à l'architecture, elle qui a affaire à la création de corps, à savoir l'érection de bâtiments. Cependant, la découverte de l'espace comme question architecturale opérée de Wölfflin à Endell est-elle pour autant ressaisie ? S'agit-il, avec l'espace pensé comme *topos* [119] ou *spatium*, de l'espace comme sphère de la présence humaine ? Ou à l'inverse : l'espace charnel est-il l'espace de la géométrie ?

L'homme est sans aucun doute un corps parmi les corps. Il est par conséquent soumis aux lois de la corporéité, par exemple le fait que deux corps ne peuvent pas être en un même lieu, qu'ils se meuvent dans l'espace conformément aux lois de la mécanique, etc. En tant que vivant,



l'homme a affaire à lui-même en tant que corps, il doit éviter dans ses mouvements la collision avec d'autres corps, effectuer des déplacements locaux pour lesquels il dépense nécessairement de l'énergie et qui sont soumis aux lois de l'inertie et du frottement. Bien que corps parmi les corps, l'homme n'est alors saisi que comme objet et il ne se conçoit lui-même que comme objet. Ainsi l'espace est structuré pour lui comme *topos* ou *spatium* par d'autres corps. Les structures de l'espace sont dès lors, pour lui aussi, les structures de la géométrie.

Mais qu'en est-il lorsque je fais usage de ma subjectivité en tant qu'être humain? Quand je me demande comment je fais l'expérience de l'espace ou ce que j'expérimente comme espace *dans lequel je me trouve, ici*. Il s'avère que ce type d'espace n'est pas du tout, ou pas seulement, structuré par des relations corporelles.

Je vais tout d'abord donner quelques exemples (d'espaces) dans lesquels l'expérience de se trouver en un espace est articulée sans référence à des corps. Je signalerai ainsi en même temps l'importance d'une telle expérience pour l'architecture.

Pensons en premier lieu à la lumière ou aux espaces de couleurs. Chacun a déjà fait l'expérience qui consiste à se trouver dans la lumière d'un réverbère ou d'une lampe de bureau. Ici nous parlons certes encore d'un réverbère ou d'une lampe, car nous savons que le rayon lumineux possède une source. Mais pour l'expérience du rayon lumineux comme espace, un tel savoir n'est pas pertinent. Sont importants en revanche le fait de se replier face à l'obscurité environnante et par là même, à l'inverse, l'expérience d'être situé à l'intérieur de la lumière. Cette expérience est immédiatement affectivement intonée, qu'il s'agisse d'une expérience de sécurité ou d'intimité ou, au contraire, de celle d'être exposé. Dans chacun de ces cas, la relation à l'obscurité environnante joue un rôle. Il est évident que la configuration d'espaces au moyen de la lumière est un élément essentiel, qui doit ou est déjà pris en compte dans l'architecture contemporaine, dans la mesure où elle prend au sérieux la perspective de l'homme dans sa dimension de présence. Il faut ajouter que dans la configuration d'espaces par la lumière le dogme classique suivant lequel les couleurs sont toujours les couleurs des corps perd sa légitimité. Dans les œuvres d'art de James Turrell, ce sont au contraire des espaces colorés incorporels et flottants qui sont réalisés.

Ce phénomène est relié à un autre auquel je voudrais maintenant renvoyer. On connaît, dans la peinture de paysage classique, ce que l'on

nomme perspective aérienne. Tandis que le paysage peint lui-même peut être compris comme un espace structuré corporellement, lui appartient tout de même un élément incorporel, à savoir l'atmosphère, l'espace aérien. Ainsi, on pourrait dire qu'un élément qui dépasse la représentation de l'espace comme *topos* ou *spatium* était déjà contenu dans l'expérience classique du paysage. Dans l'expérience du paysage, l'espace comme *l'ouvert* et l'indéterminé, comme pure *amplitude* est déjà contenu. On a cherché à inclure théoriquement cet ouvert de la perspective aérienne dans la [120] théorie classique de l'espace et, ainsi, à en limiter la portée. L'exemple classique réside ici dans l'interprétation du bleu du ciel dans la cadre de la *topologie* comme un corps entouré, à savoir la sphère des étoiles fixes, qui nous enveloppe. L'expérience, ou à tout le moins notre expérience, est différente. C'est précisément l'expérience d'une amplitude indéterminée. Le célèbre tableau où l'on voit un homme regarder les sphères entourant la terre, en les transperçant de son regard en direction d'un dehors indéterminé, peut être tenu pour caractéristique d'un tel changement par rapport à la conception antique. Nous pouvons dire aujourd'hui qu'une telle expérience de l'espace, déjà contenue dans la perspective aérienne des peintures de paysage classiques, a sa raison d'être dans le sentir charnel. Cela signifie cependant que la découverte de l'espace telle que formulée par Endell – le négatif d'une forme corporelle, la délimitation – est encore insuffisamment déterminée. Cet espace, l'espace comme amplitude, peut être expérimenté tout à fait indépendamment des corps, et même – encore mieux – en l'absence de corps, ou sans percevoir de corps. L'espace nocturne ou le brouillard sont de ce type. Il est clair que l'architecte a les moyens de faire sentir l'expérience de l'espace de l'amplitude à l'aide de constellations objectales. Mais il est toutefois important qu'il comprenne que ce dont on fait alors l'expérience est lui-même indépendant de toute dimension objectale et, ainsi, qu'il réfléchisse au type de moyens non corporels qui pourrait rendre possible cette expérience de l'amplitude. Cela me conduit à mon troisième exemple d'expérience spatiale indépendante des corps.

Je me réfère ici à une expérience aujourd'hui connue de tous, qui ne s'est réalisée qu'avec la nouvelle musique. Par nouvelle musique, j'entends ici désigner la musique électronique et la musique *underground*. Le développement de la musique des dernières décennies a permis de dépasser le préjugé selon lequel la musique serait un art du temps. Les

installations spatiales ou les événements comme une *techno party*, tout comme la nouvelle musique – dans le genre de l'*ambient* par exemple –, ont fait de la musique un art de l'espace<sup>11</sup>. Le développement des techniques de production et de reproduction a joué un rôle important ici. Les tonalités, les sons, les bruits, nous le savons maintenant, ont eux-mêmes une forme spatiale, ils se meuvent dans l'espace, ouvrent un espace, se configurent dans l'espace. De telles expériences étaient sans doute déjà traditionnellement possibles, par exemple dans les concerts qui avaient lieu dans les églises gothiques ou romanes. Mais la technique moderne démontre que l'expérience d'espaces acoustiques peut être faite de manière totalement indépendante des corps ou de salles organisées selon des principes corporels. Lorsque l'on écoute ce type de musique avec un casque, on se situe et on se meut dans des espaces acoustiques. La découverte acoustique de l'espace de l'expérience réelle s'est déroulée de manière totalement parallèle à ces développements dans la musique. Sous l'intitulé international de *Soundscape*, des espaces paysagers mais aussi urbains sont explorés sur le plan acoustique. On a ainsi pu montrer que les espaces acoustiques peuvent être caractéristiques de l'atmosphère d'une ville ou fondamentaux pour le sentiment du chez-soi dans des espaces ruraux. Nous nous trouvons à présent dans une [121] phase dans laquelle le développement du *Soundscape* passe de la description à la production. La configuration de sons et de bruits est prise en considération au premier stade de projets urbains et paysagers.

### *Disposition affective*

Ces exemples ont déjà pu rendre suffisamment plausible le fait que le point de vue de la présence charnelle est susceptible d'ouvrir à l'architecture des perspectives et des possibilités créatives importantes. Pour ce faire, il faut néanmoins s'assurer d'un arrière-plan théorique solide. Celui-ci doit être recherché dans le concept de présence charnelle. Qu'est-ce que la présence charnelle, et que signifie pour l'architecture le fait qu'elle configure des espaces dans lesquels les hommes seront charnellement présents?

11 G. BÖHME, «Musik und Atmosphäre», in: *Anmutungen über das Atmosphärische*, Ostfildern: edition tertium, 1998.

La question de la présence charnelle ne saurait être traitée ici dans toute son extension. Quand il est plus particulièrement question de la présence charnelle du point de vue du travail de l'architecte, il ne faut pas s'attendre à une réponse à la question de savoir pourquoi, à l'âge de la télécommunication, on n'a pas cessé de privilégier la communication *face to face*, ou mieux, la communication par la présence charnelle. Je ne dirai par conséquent que quelques mots sur ce sujet, car nous pourrions en retirer un point de vue particulier relativement à la question de la présence charnelle dans l'espace. La télécommunication est toujours reliée à un canal spécifique et cela signifie que les partenaires ne communiquent jamais ensemble qu'en fonction d'un petit nombre de paramètres différenciés. Cela vaut également lorsque l'image du partenaire est présente pour l'autre sur un écran. Ce qui a pour conséquence que les interlocuteurs ne font qu'*apparaître* l'un à l'autre, comme des acteurs sur une scène. Ceux-ci ne sont présents pour le spectateur qu'à travers le rôle qu'ils incarnent et non comme êtres humains. Dans la communication charnelle aussi, dans des contextes sociaux ou scientifiques, nous nous rencontrons bien entendu également comme des personnes en représentation, qui jouent un rôle. Mais nous sommes en même temps présents comme êtres humains. Ce qui est décisif dans la communication en chair et en os réside semble-t-il en ceci qu'une telle différence est toujours *en jeu* dans la communication. Ce qui signifie que la chose ou l'entreprise qui est représentée par quelqu'un est toujours plus ou moins incarnée. Son représentant ne peut jamais simplement être identifié à un point de vue ou à une thèse, on ne peut pas simplement en finir avec lui en lui apposant une étiquette de manière catégorielle ou dimensionnelle: il présente toujours une possibilité indéterminée et on ne peut faire autrement que de le prendre au sérieux comme une personne.

Nous verrons que l'importance de la présence charnelle pour l'architecture réside également en ceci qu'elle met en jeu une différence, à savoir la différence entre et corps et chair. Nous pouvons dire que l'architecture jusqu'à aujourd'hui n'a toujours pas repris au tournant de 1900 précisément cette question de la chair, mais continue à traiter l'humain comme simple corps. Nous verrons pourtant que l'idée de l'homme comme corps ne peut aucunement être abandonnée, et que dans la présence charnelle il en va précisément du jeu de la différence entre corps et chair.

[122] Le concept central à partir duquel le phénomène de la présence charnelle doit être décrit est celui de la disposition affective (*Befindlichkeit*). Nous avons la chance extraordinaire que l'expression allemande *sich befinden* contienne une double signification qui correspond parfaitement au phénomène de la *présence charnelle dans l'espace*. *Sich befinden* signifie d'une part « se trouver dans un espace » (*sich in einem Raume befinden*) et, d'autre part, *se sentir de telle ou telle manière* (*sich so und so fühlen*), être dans un état affectif donné. Les deux sens sont liés et ne sont au fond qu'une seule et même chose : dans la disposition affective, je ressens dans quelle sorte d'espace je me trouve.

Naturellement, l'espace ne se réduit pas à la sensation que j'en ai, à savoir son atmosphère. L'espace possède aussi une constitution chosale et de nombreux éléments qui lui appartiennent n'entrent pas dans ma disposition [affective]. De la même manière, celle-ci n'est pas déterminée par le fait que je ressente l'endroit où je me trouve, j'apporte bien plutôt avec moi de nombreuses tonalités affectives, et de mon corps émergent des pulsions qui déterminent ma disposition affective. Et pourtant, il y a ce milieu, ce centre, cette cohésion entre espace et disposition affective, une cohésion qui ne laisse pas d'être puissante. La disposition, pour autant que je ressens là où je suis disposé, donne plus ou moins une sorte de tonalité affective fondamentale, qui colore toutes les autres tonalités affectives qui me hantent ou émergent à partir de moi. En règle générale, nous ne serons pas conscients de cette tonalité fondamentale comme telle, mais elle n'en a pas moins une importance extraordinaire – même si elle est dissimulée ou refoulée, donc inconsciente – pour autant qu'elle peut exercer une action psychosomatique sur le tonus du corps de chair. C'est la raison pour laquelle l'effet atmosphérique des espaces ne peut qu'être pris au sérieux, non pas seulement dans des situations particulières, qu'elles soient de type touristique ou festif, mais aussi pour le quotidien du travail, des circulations, de l'habiter.

Qu'est-ce donc que l'espace comme espace de la présence charnelle ? Le mot-clé est déjà connu : atmosphère. Je préfère l'expression *atmosphäre* à celle d'*espace intonné* (*gestimmter Raum*)<sup>12</sup>, car cette dernière suggère

12 L'expression « atmosphère » renvoie à H. SCHMITZ, *Der leibliche Raum* (*System der Philosophie III. 1*), Bonn : Bouvier, 1967 ; celle d'« espace intonné » à E. STRÖKER, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Francfort/M. : Klostermann, 1965.

que l'espace serait en lui-même à présupposer et qu'il recevrait dans un second temps une sorte de coloration, la tonalité affective. De fait, nos trois exemples l'ont bien montré, l'espace de la présence charnelle est l'atmosphère dans laquelle on pénètre ou dans laquelle on se trouve. La raison en est à chercher dans la nature de l'expérience. Cette expérience est celle du sentir charnel. Et c'est dans ce sentir que s'ouvre l'espace que nous nommons l'espace charnel – en opposition à l'espace corporel. Nous ressentons l'ampleur ou l'étroitesse, l'élévation ou le fait d'être comprimé, nous ressentons la proximité et la distance, l'ouverture ou l'enfermement, nous ressentons les suggestions de mouvements. Nous avons ainsi mis en lumière quelques déterminations fondamentales de l'espace charnel tel qu'il se donne dans le sentir. Nous pourrions avec elles construire une sorte d'alphabet charnel, à partir duquel il serait possible d'épeler complètement l'expérience charnelle de l'espace<sup>13</sup>. Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas tant l'exhaustivité, [123] que le fait de disposer de catégories de l'expérience spatiale qui sous-tendent toute expérience corporelle. Il est important, de plus, que ces catégories soient d'emblée des caractères de la disposition affective, c'est-à-dire qu'elles aient la qualité d'une tonalité affective. L'espace charnel est la modulation ou l'articulation du sentir charnel lui-même. Cette modulation ou cette articulation est néanmoins influencée par des facteurs que l'on doit pouvoir nommer et manipuler objectivement. Nous les appelons les éléments producteurs (*Erzeugende*) de l'atmosphère. L'architecture devra s'y intéresser, dans la mesure où il en va en elle de la disposition affective des hommes charnellement présents dans ses espaces. De tels éléments producteurs peuvent être de nature entièrement chosale, ou plus précisément corporelle: c'est bien là ce dont Wölfflin déjà avait traité, avec l'idée des suggestions de mouvement qui procèdent des formes architecturales. Mais, comme l'ont montré nos exemples, il y a également des éléments producteurs des atmosphères qui ne sont pas de nature chosale ou corporelle, en particulier la lumière et le son. Soulignons à nouveau qu'eux aussi modulent l'espace charnel, en ce qu'ils créent des atmosphères qui intègrent ou désintègrent l'étroitesse et l'amplitude, ou l'orientation.

Avec les atmosphères, nous avons pour ainsi dire nommé le pôle objectif de la présence charnelle dans l'espace. Les atmosphères sont ce

13 Voir à ce sujet également les références mentionnées à Hermann Schmitz.

dans quoi nous nous trouvons. Tournons-nous maintenant vers l'être-disposé lui-même. Nous trouverons ici un spectre de caractères encore plus large pour décrire les atmosphères. Nous avons commencé par décrire les atmosphères comme des espaces charnellement ressentis de la présence, à partir de catégories « spatiales » que nous retrouvons en tant que caractères de la disposition affective, comme *oppressant, exaltant, ouvert, rétrécissant*. Pour exprimer comment nous sommes disposés, nous dirions de manière correspondante: je me trouve oppressé, je me sens élevé, je me sens élargi, je me sens à l'étroit. Progressant à partir de là, nous en venons à un type de dispositions affectives qui ne doivent pas nécessairement être comprises en termes spatiaux ou dont on n'aperçoit pas immédiatement le caractère spatial, par exemple *sérieux, gai, mélancolique*. Bien entendu, j'ai choisi ces expressions parce que ce sont celles à l'aide desquelles Hirschfeld, dans sa théorie de l'art des jardins<sup>14</sup>, a décrit les scènes à mettre en forme dans l'architecture paysagère du jardin anglais. Ces expressions pour les dispositions affectives peuvent aussi fort bien servir à décrire des espaces de présence charnelle – des atmosphères. Et cela ne concerne bien évidemment pas uniquement les décors des parcs dans lesquels nous pouvons aller voir les différentes tonalités affectives déterminées d'après Hirschfeld, ou bien trouver une caisse de résonance pour notre propre état affectif, mais cela vaut également des espaces architecturaux entendus au sens large. Un espace intérieur, une place, une région peuvent produire un effet sérieux, gai, majestueux, austère, convivial, festif... Nous voyons qu'avec le vaste répertoire qui nous sert à décrire nos dispositions affectives, s'ouvre en même temps un spectre large de caractérisation des atmosphères, et par là des espaces de présence charnelle. Ce spectre peut [124] d'abord être confus et n'offrir que peu de moyens d'action pour rechercher, en tant qu'architecte, les éléments producteurs qui permettent de conférer à un espace les qualités affectives requises. Du point de vue pratique, en particulier du point de vue de la pratique de la mise en scène, où l'on est habitué à créer des espaces pourvus d'une certaine tonalité affective (on parle ici généralement de *climat*) il devrait être possible de se ménager une vision claire d'ensemble. Je voudrais avant tout proposer trois groupes de tels caractères. En premier lieu, les incitations au mouvement

14 C. C. L. HIRSCHFELD, *Theorie des Gartenkunst*, 5 volumes, Leipzig: Weidmanns Erben u. Reich, 1779-1785.

au sens large. Du point de vue des éléments producteurs, il s'agit surtout ici des structures géométriques et des constellations corporelles que l'on peut créer dans l'architecture. Nous en faisons l'expérience, dans notre être-disposé, essentiellement comme de suggestions de mouvements, mais également par exemple comme massivité ou comme impression de charge, et enfin tout particulièrement comme étroitesse ou amplitude spatiale de la présence charnelle.

Le deuxième grand groupe est celui des synesthésies. Elles sont habituellement comprises comme des qualités sensibles appartenant simultanément à plusieurs champs sensoriels, de telle manière que l'on puisse parler d'un son aigu, de la froideur d'un bleu, d'une lumière chaude, et ainsi de suite. La raison du caractère intermodal de maintes expériences sensorielles réside pourtant en ceci qu'il s'agit en fait d'expériences du sentir charnel et qu'elles ne peuvent donc être réparties sur les différents domaines sensoriels que d'une manière très ambivalente. Ceci devient particulièrement clair lorsque l'on se pose la question des éléments producteurs, c'est-à-dire des arrangements permettant de susciter l'expérience de telles synesthésies<sup>15</sup>. On voit alors en effet que l'on peut faire l'expérience de la fraîcheur d'un espace dans un cas parce qu'il est carrelé en sa totalité, dans l'autre parce qu'il a été peint en bleu et dans le troisième cas parce qu'il y règne une température particulièrement basse. C'est précisément cette scission des synesthésies du côté des éléments producteurs qui peut être intéressante pour les architectes. Se pose ainsi la question de savoir non pas quelles propriétés l'architecte veut attribuer à l'espace objectif qu'il met en forme, mais quelles sont les dispositions affectives qu'il souhaite produire pour l'espace en tant que sphère de présence charnelle.

J'en viens pour finir à un groupe qui surprendra peut-être, que je souhaiterais nommer les *caractères sociaux*. D'une certaine manière, un tel caractère a déjà été évoqué avec la notion de convivialité, dans la mesure précisément où la convivialité contient certes des composantes synesthésiques, mais également conventionnelles. Ce qui veut dire que le caractère de convivialité pourrait être entièrement spécifique à une culture, que ce que l'on nomme convivialité serait à interpréter différemment d'une culture à l'autre. Le caractère social des atmosphères est rendu plus explicite dès lors que l'on évoque par exemple

15 G. BÖHME, « Über Synästhesien », *Daidalos* 41, 1991, p. 26-36.



l'atmosphère des années vingt, celle d'un foyer de théâtre, l'atmosphère petite-bourgeoise ou l'atmosphère du pouvoir. Ce sont là des caractères avec lesquels l'architecture a l'habitude de frayer depuis très longtemps. Néanmoins, ces caractères étaient plutôt l'affaire de l'architecture d'intérieur, non de la planification urbaine ou de la construction. Mais personne ne pourrait nier que l'architecture a depuis toujours créé avec ses édifices des atmosphères de sacré ou de domination par exemple. Or ces caractères sociaux impliquent bel et bien les autres caractères, [125] suggestions de mouvements et caractères synesthésiques. Mais il en existe cependant d'autres qui sont purement conventionnels, c'est-à-dire qui sont liés à des significations. Le fait que le porphyre, par exemple, soit le matériau servant à créer une atmosphère de souveraineté, ou bien que depuis le dix-neuvième siècle le granit doive propager une atmosphère de patriotisme<sup>16</sup>, relève de conventions culturelles spécifiques. Nous voyons ici qu'au sein des éléments producteurs d'atmosphères, il y en a qui possèdent le caractère de signes, qu'il s'agisse de matériaux, d'objets ou d'insignes au sens strict.

### *L'effectivité et la réalité*

Si l'on devait conclure à ce stade de l'analyse, on pourrait avoir l'impression que la tâche de l'architecture, envisagée en tant que des êtres humains seront charnellement présents dans ses espaces, consiste essentiellement en un projet de mise en scène. Elle ne serait ainsi plus à distinguer systématiquement de la mise en scène théâtrale. Si l'on voit les choses ainsi, tout se passe comme s'il ne s'agissait plus d'architecture, mais bien plutôt de mettre en scène des espaces de présence charnelle dans lesquels on transmettrait à l'utilisateur ou au visiteur des dispositions affectives déterminées. Effectivement, le moment de la mise en scène est devenu très important dans l'architecture récente, de l'avis de maint critique. Le théoricien de l'architecture et historien Werner Durth, dès les années soixante-dix, a ainsi parlé en termes critiques d'un processus de *mise en scène* des villes<sup>17</sup>. Dans l'effort visant à rétablir dans leurs droits

16 T. RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1994.

17 W. DURTH, *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*, Braunschweig: Vieweg, 1988 (2<sup>e</sup> édition).

le point de vue subjectif et la corporéité charnelle de l'être humain, la mise en équivalence de l'architecture et de la mise en scène serait une manière de tomber dans l'extrême inverse. L'architecture a également et premièrement affaire aux corps et elle doit considérer l'être humain comme corps.

Encore une fois, donc: que signifie la présence charnelle dans l'espace? Que recherchent les hommes lorsqu'ils accordent de la valeur au fait d'être charnellement présents en un lieu ou avec d'autres hommes?

Nous avons cherché à mettre en lumière la relation entre les qualités d'un environnement et les dispositions affectives, dans l'intermédiaire constitué par les atmosphères, comme le moment central de la présence charnelle. Nous avons fait cela afin d'attirer à nouveau l'attention sur l'effectivité de l'architecture, entendue au sens de son action, sur des êtres humains charnellement présents. Or nous avons montré, principalement à l'aide de notre troisième exemple, l'écoute de la musique, que les expériences spatiales correspondantes pouvaient être faites entièrement dans l'espace virtuel, c'est-à-dire que les dispositions affectives en question pouvaient être produites par simulation. Cela devrait suffire à nous alarmer. La concentration, d'un côté, sur l'architecture comme travail de mise en scène et, de l'autre, sur les dispositions du visiteur ou de l'usager, pourrait nous conduire dans un monde de [126] la pure superficialité, de la figuration, de la simulation et, pour finir, du virtuel. De fait, il ne s'agit que d'une demi-vérité lorsque l'on dit que les êtres humains, pour qui la présence charnelle aux lieux, aux œuvres d'art et aux autres est une chose importante, recherchent simplement les dispositions affectives dont ils peuvent avoir l'expérience par ces biais. Le besoin de présence charnelle ne vise pas simplement l'effectivité, mais également la réalité<sup>18</sup>, à savoir la choséité des lieux, des objets et des hommes. On peut voir un indice de cela dans le fait que les touristes ressentent le besoin presque viscéral de toucher, de cogner, de gratter les bâtiments et les choses qu'ils visitent. Être effectivement là, cela veut également dire faire l'expérience de la résistance des choses et – cela semble peut-être encore plus important – faire l'expérience de sa propre corporéité dans cette résistance. Les bâtiments et les espaces de la réalité ne sont pas disponibles sans effort, nous devons y déambuler, tourner autour. Cela

18 Sur la distinction terminologique entre réalité et effectivité, voir G. BÖHME, *Theorie des Bilde*, Munich: Fink, 1999.

demande du temps et de la peine. L'expérience de la corporéité propre contenue dans ce fait est tout aussi centrale pour la présence charnelle que le moment de la disposition affective. On voit ainsi que le besoin de ressentir la présence charnelle est en même temps un besoin de ressentir sa propre vitalité ou vivacité. Il suit de ceci que l'architecture, si elle doit se soucier de l'usager de ses œuvres, doit aussi lui permettre de faire l'expérience de la résistance corporelle. La visite des bâtiments modernes ne doit pas devenir, au moyen des dispositifs techniques, une manière de « surfer » sans effort.

Pour le dire de manière synthétique : traditionnellement, l'architecture a compris l'espace à partir de la géométrie et a pris l'homme en considération comme corps dans cet espace. Ce qui importe aujourd'hui, c'est de renforcer le point de vue du sujet de l'expérience et de faire valoir ce que signifie le fait d'être charnellement présent dans des espaces. Un tel point de vue offrira à l'architecture de nouvelles possibilités de création. Néanmoins, il ne s'agit pas d'absolutiser l'un ou l'autre côté. La vérité réside bien plutôt dans le jeu entre les deux, entre chair et corps, entre disposition affective et activité, entre effectivité et réalité.